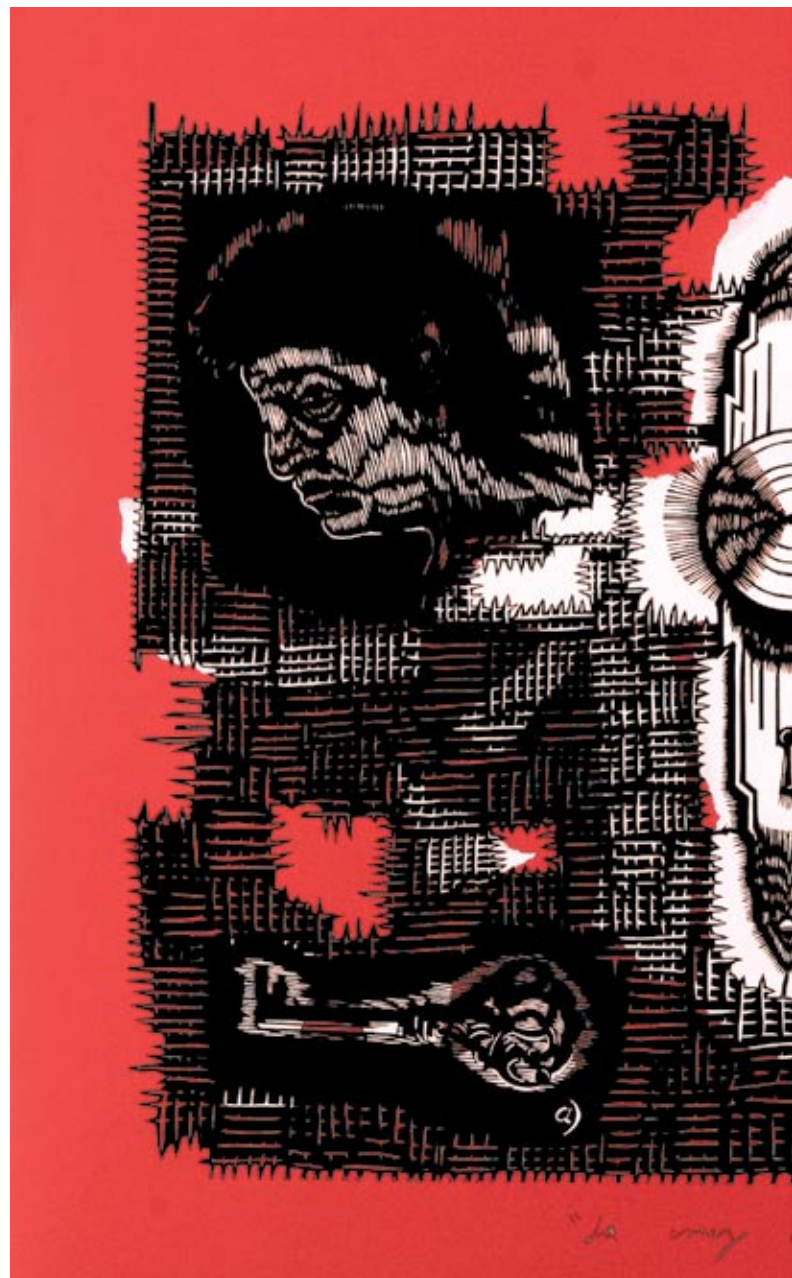


🌀 | DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

LA MIRADA ANTERIOR AL OJO

I.

El cine apenas tiene un siglo de vida, pero parece haber estado aquí desde siempre, incluso antes que el ser humano. Y es que desde su nacimiento, la mirada filmica se volvió hacia el pasado para desmantelarlo, reconstruirlo, cuestionarlo, revivirlo. Del mismo modo en que se alejó hacia el pretérito, el cine quiso inventar el futuro, y así Georges Méliès viajó a la Luna en 1902 con la misma intensidad con que visitaría el Medievo, el Egipto faraónico o el Polo Norte. Luego, los discípulos de Méliès fueron en busca de lo microscópico o de las otras dimensiones, y pronto los hallazgos se dieron en la medida de la mayor lejanía espacial y temporal. La sed parece dirigirse al origen y fin del universo: antes y después del hombre. El lema de todas las odiseas fílmicas está ya en el título de una de las cintas de Méliès: *Viaje a través de lo imposible*.



El cine ha arrojado imágenes imperecederas, pero acaso entre las más inquietantes se hallan los recorridos que ha hecho en un universo anterior o posterior al ser humano: así sea de forma muy excepcional, cuando el ojo de la cámara deambula por orbes en donde hay ausencia total de huellas humanas, sugiere la existencia de una mirada anterior al ojo, o bien independiente de éste. Hacia finales del siglo XIX el hombre tuvo la fortuna de acceder a esa mirada, de captarla en una serie de aparatos adventicios, pero ya la había soñado desde tiempos remotos y la había plasmado de muy distintas maneras. En sus mejores momentos, el cine



demuestra su independencia, su linaje *extrahumano*: son aquellos instantes privilegiados en que intuimos en la pantalla una mirada que no requiere del ojo humano. Dicho de otra manera: una mirada que puede sincronizarse con nuestros órganos perceptuales, pero que no necesariamente depende de ellos.

En ciertos planos de las películas de Tarkovski —por buscar uno de los más altos e incuestionables ejemplos—, nos damos cuenta de que ahí se manifiesta una mirada que fugazmente se sincroniza con la humana. ¿Quién mira en esos momentos? ¿Qué significa el umbral abierto en la pantalla? Y sobre todo: ¿por qué

nos hemos tardado tanto en reconocer la presencia de esa *otra* mirada? El cine buscaba *algo* desde sus primeros tentaleos, *algo* que se manifestaba en la necesidad de alejarse, ya fuera hacia lo grande o lo pequeño, hacia el ayer o el mañana. La gran pregunta brota de esa fascinación por el viaje, por el transcurso, por la odisea: ¿no es verdad que en el cine la lejanía es cercanía? Una primera certeza es arrojada por la ciencia-ficción, el género que no “usa” a las distancias sino que se basa en ellas: en este territorio apenas explorado (como todos los territorios esenciales), el mayor alejamiento en el espacio exterior equivale a mayor profundidad en el *espacio interior*. Mientras más lejos, más cerca.

En 1966 Ceram inventó el término “arqueología del cine” cuando no había una genealogía clara y ni siquiera una bitácora real de ese inmenso viaje de las imágenes en movimiento. Desde entonces, los arqueólogos del cine se lanzan a reconstruir los templos perdidos como si dataran de milenios atrás, y es que el cine, en efecto, ha existido desde siempre e incluso, en más de un sentido, es anterior al hombre. Tal mirada que precede al ojo, ¿es la de *algo* anterior al hombre, o es la del hombre que requiere huir de sus confinamientos a través de toda clase de inmensidades para por fin acceder a sí mismo?

Una invención análoga es la de Dios: algo anterior al hombre pero a la vez parte esencial de éste. Y sin duda hay una especie de religiosidad laica, un teísmo sin Dios en toda la historia del cine, en el modo en que el lenguaje cinematográfico ha cambiado todos los demás lenguajes (no sólo el social sino el onírico, no sólo el erótico sino el filosófico, etcétera). O tal vez hay un Dios en las pantallas: esa propia mirada extrahumana que desde el instante en que nació ya había existido desde y hasta siempre. De ahí la nostalgia que nos lleva al cine una y otra vez.

Podría decirse que es una forma de religiosidad la que sin cesar convoca al gran público mundial a las pantallas, aun cuando a ese público se le cuenta sin cesar el mismo puñado de resortes argumentales. Acaso esa religiosidad se debe a la nostalgia por aquella forma de mirar, esa mirada ajena a todos y a la vez esencial a cada uno. Uniendo invenciones, tal vez podría llamársele “la mirada de Dios”. Es bueno no engañarse pensando que la nostalgia se dirige a las “edades de oro”: ella va hacia el principio mismo, hacia el primer cine. Y además no es nada reciente o

“moderna”: ya en su nacimiento el cine era nostalgia. Y si es posible definirlo como una mirada anterior al ojo, cabe preguntarse entonces: ¿nostalgia de qué origen?, ¿nostalgia de mirar *qué*?

Sentimos nostalgia por el origen del cine, tal vez porque añoramos el comienzo de todo. ¿Es que alguna vez esa mirada fue nuestra, *completamente nuestra*? Por lo demás, la mirada anterior al ojo, e independiente de él, se sincroniza a intervalos con la mirada humana, pero es difícil saber si podemos captarla en su totalidad. Ahí está, pero nosotros sólo miramos una parte, unos cuantos niveles de su acaso infinita profundidad. Por eso el cine bien podría decir al hombre la portentosa frase del maestro argentino Antonio Porchia: “Lo que te di, lo sé. Lo que recibiste, no lo sé”.

Casi sin sentirlo pasó el primer siglo de cine, y “casi sin sentirlo” porque la celebración del centenario sirvió como percutor para una fuerte sacudida de conciencia. Hasta entonces lo que aparentemente había sido sucesivo se hizo simultáneo, y por fin en un gran instante nos dimos cuenta de lo que ya sabían algunos visionarios, e intuían (aun sin reconocerlo) los enciclopedistas de los años sesenta y los teóricos de los ochenta y noventa: casi nada sabemos del cine. Nuestra primera herramienta metodológica, la histórica, la documental, la de investigación, sabe menos a medida que averigua más. Búsquedas paralelas: el cine reconstruye el pasado del hombre y el hombre reconstruye el pasado del cine. En ambas direcciones hay un único misterio.

Por medio del acto de alejarse, el cine se fue familiarizando con todas las dimensiones del tiempo y el espacio. Sin embargo, los más altos momentos del discurso filmico no sugieren una exploración sino una re-apropiación: el universo era del cine *desde el principio*, y así lo indica Julianne Burton-Carvajal: “El cine fascina porque es a la vez macrocosmos y microcosmos. Un mundo propio, separado e independiente, y un fenómeno capaz de encapsular al universo entero. Un instrumento de conocimiento al cual ningún elemento de la experiencia, la imaginación y las potencialidades humanas le es ajeno” (en Burton-Carvajal, Torres y Miquel, 1998).

Casi podría agregarse que ni la experiencia, la imaginación o las potencialidades humanas pueden agotarlo, y que este hecho le da ese carácter eminentemente extrahumano. Precisamente por ello, el cine es el *más humano* de los elementos con que

cuenta el hombre para conocerse. Una mirada que es “un mundo propio, separado e independiente”. Lo verdaderamente humano, no hay que olvidarlo, ha sido objeto de una búsqueda, de una investigación, y no una dádiva inherente a la propia “naturaleza” del hombre.

Como el Kafka de Borges, el cine inventó a sus precursores, y así un cúmulo de morosos aparatos y mecanismos se convirtieron en antecedentes del milagro, pasos hacia el Gran Umbral. Pero la mirada anterior al ojo parece haber estado ya ahí *desde el principio*: acaso la fascinación del hecho filmico radica en que no hemos inventado esa mirada, no la hemos “desarrollado” y menos aún “conquistado” o “agotado”: de nosotros únicamente depende hasta dónde llegar, hasta dónde mirar con ella.

2.

Desde su fundación, la “Meca del cine” ha sabido muy bien por medio de qué misterio de fondo atraer y fascinar a las mayorías. Desde el arranque del siglo XX, los estudios hollywoodenses vienen usando el mismo recubrimiento de azúcar para unos cuantos resortes narrativos que se repiten sin fin. Si el público acepta tal mecánica no es por el *glamour* y ni siquiera por la *catarsis* en sí. Si ésta es posible, si uno puede transfigurarse, *trasladarse* a tal grado al ver una película, es por *algo* que está en la esencia misma del cine, *algo* que sucede menos en la pantalla que en el fondo de los ojos, *algo* acaso independiente de lo que se cuenta (pero no tanto del *cómo* se cuenta).

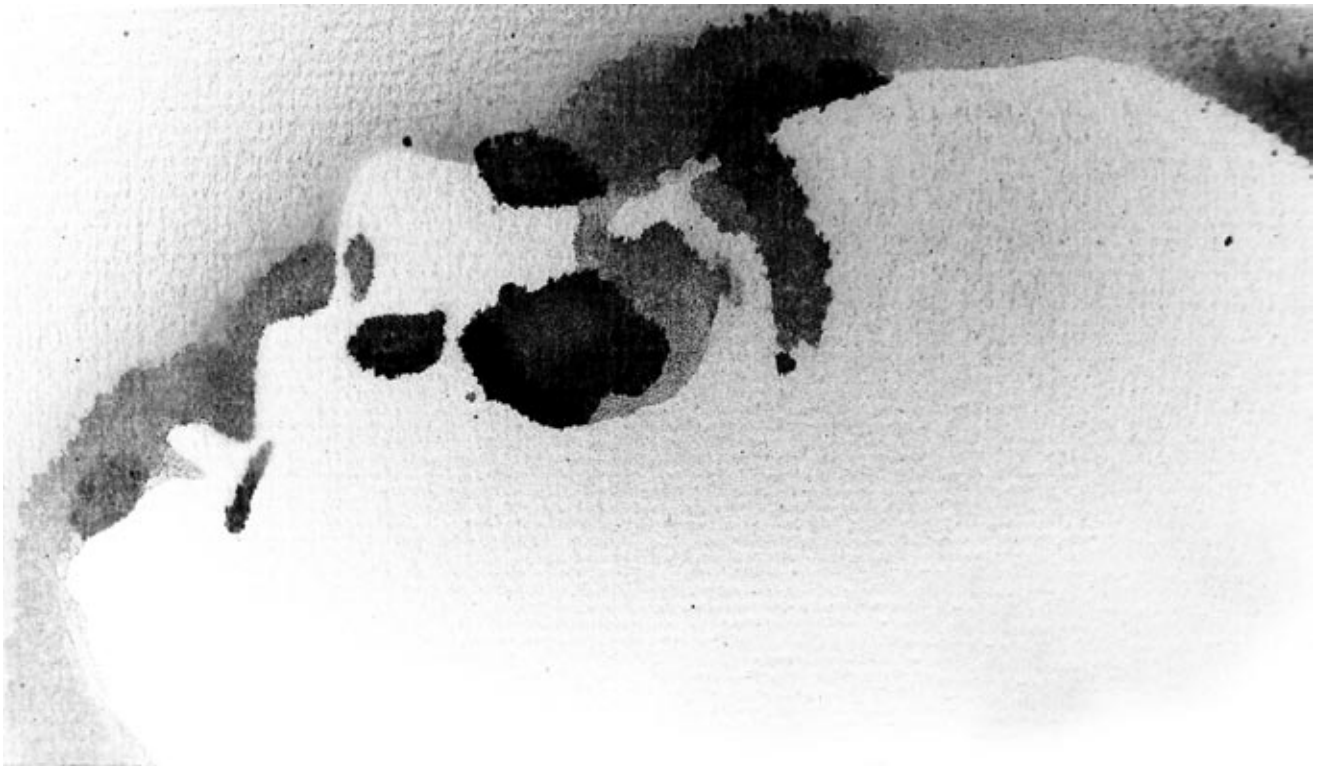
Acaso ese “algo” actúa del mismo modo que aquellos “estereogramas” que tuvieron un fugaz auge a finales del siglo XX, esos dibujos formados por computadora ante los que si uno lograba concentrarse y “acomodar los ojos” de cierta forma, al cabo de un tiempo podía *entrar* en ellos y descubrir imágenes en tercera dimensión. Quien ama al cine lo ve de la misma forma, tal vez llamado por la intuición de que si acomodara los ojos de cierto modo, podría *entrar* en la imagen en movimiento y *mirar con ella*. Se trata de ese misterio al que aquí hemos llamado “la mirada anterior al ojo”, y que acaso es la fuente verdadera de toda nostalgia cinematográfica. Gracias a Luis Buñuel sabemos que, en cine, las únicas respuestas que valen son en realidad preguntas bien formuladas; preguntas, además, que no tratan de solucionar el misterio como si se tratara de un acertijo, sino de *verlo*, como si fuera algo que ya está “resuelto” en el fondo de la visión.

Sin embargo, la mirada fílmica guarda una tensa —y hasta contradictoria— relación con historiadores, críticos e investigadores. Tal vez cabe citar un ejemplo por vía de lo anecdótico. Alguna vez un grupo de editores e investigadores preparaban en la Cineteca Nacional de México un libro sobre los hermanos Kaurismäki, que acompañaría a una retrospectiva fílmica de ambos cineastas; ese grupo reunió artículos y notas críticas en torno a las películas de los Kaurismäki, e hizo una selección de ese material. Este montaje de textos fue enviado a Finlandia para que los cineastas lo revisaran y, en su caso, lo complementaran con otros materiales. Los hermanos Kaurismäki lo turnaron a un funcionario del cine finlandés, cuya respuesta escrita fue curiosa: se quejaba de que las críticas eran “muy viejas”, cuando se trataba de artículos y notas contemporáneos a las películas. A fin de cuentas, las críticas que los editores mexicanos habían seleccionado eran tan “viejas” como los filmes (para usar el término del finlandés). Con aplicación, el funcionario envió materiales críticos escritos recientemente que se referían en forma retrospectiva a las películas de los Kaurismäki. Lo que él quería, pues, era que se recopilara sólo crítica reciente sobre los filmes, aunque fueran antiguos; es decir, solicitaba que

en el libro mexicano una película de Aki Kaurismäki rodada en 1981 se acompañara con crítica escrita a fines de los noventa, no a comienzo de los ochenta.

En principio el funcionario tenía razón (pero sólo en principio): las críticas escritas inmediatamente después del estreno de un filme adolecen de lo que se llama “falta de distancia”. Están demasiado cerca del fenómeno y no pueden contemplarlo en esa “globalidad” que sólo da la “distancia temporal”. En el caso mencionado, la película debutante de Kaurismäki en 1981 está “sola” y únicamente puede ser juzgada con los parámetros existentes en ese momento; en cambio, vista dieciséis años más tarde, ya es “un asomo de las constantes, obsesiones y recurrencias del estilo de un cineasta”: el crítico de 1997 conoce los más de veinte títulos que Kaurismäki ha rodado desde 1981 y puede ya ubicar la primera cinta en un “espectro comparativo”.

Sin embargo, ese “espectro” sigue siendo circunstancial. De cualquier manera, una película “aislada” o una obra entera compuesta por 21 títulos son juzgadas a la luz de los parámetros existentes *en ese momento*. En la objeción del funcionario finlandés también se trasluce la certeza de que las modalidades de la crítica cambian con el tiempo: muy probablemente, el estilo del crítico de 1981, que era “moderno” en su



SIN TÍTULO / SPRAY SOBRE PAPEL / 10 X 10 CM

tiempo, parecía anticuado a este funcionario, y hasta ingenuo, y prefería los modos críticos de la que era su modernidad. Esto refleja un hecho básico que este funcionario parecía aceptar de manera tajante: la crítica envejece *de otro modo* que la obra criticada.

Imaginemos una recopilación de toda la crítica escrita sobre *Ciudadano Kane* desde el año de su conflictivo estreno (1941) hasta la fecha. “Lo que dice Juan de Pedro dice más de Juan que de Pedro”, afirma el sabio refrán¹. En esa recopilación se hablaría menos de la película de Welles que de la forma en que han ido cambiando los modos de juzgar, es decir, las modalidades del *cómo* ver, del *qué* ver y, en última instancia, del *por qué* ver. Habría, pues, un muestrario de los sucesivos cristales a través de los que se mira en las distintas épocas. *Ciudadano Kane* es un clásico (en el mejor sentido de la palabra, porque los hay deplorables por invisibilizantes), y la más simple manera de probarlo es su permanencia en la mira de la crítica durante más de medio siglo, además de la certeza de que el misterio de esta cinta permanecerá siempre vigente ante todos los posibles cristales por venir. Pero ¿qué sucede con otro tipo de películas, con el “resto”, las menos universales, las que conforman el 99 por ciento del fenómeno cinematográfico mundial?

Se ha perdido una considerable parte del acervo cinematográfico internacional (sobre todo el material anterior a 1951), y lo único que queda de numerosas películas son las reseñas, notas, críticas o artículos publicados en *su momento* en torno a ellas (además de otros materiales como cartas, guiones, bitácoras, etcétera, extraviados en la vastedad de las hechuras humanas). La pregunta es: ¿en algún momento esos materiales dejan de hablar de sí mismos, de su época, de sus contextos, y aluden a la obra? Dentro de todos los parámetros posibles de apreciación, de los elementos teórico-estéticos, de los marcos de referencia, ¿cómo reconstruir un pasado sabiendo que éste *significa* de modo distinto según el tiempo en que se le reconstruye?

Lo que hace con esos materiales la crítica *actual* (pero nada hay más fugaz que la “crítica actual”) es

entresacar de ellos los elementos que *puede reconocer*, y que son los que le permitirán “imaginar” cómo habrán sido esas películas perdidas. Sin embargo, cada modernidad reconoce e imagina a su manera, y es precisamente esa *manera* lo primero que cuestiona, relativiza y finalmente niega la siguiente modernidad. Cada época reconstruye lo perdido según sus propios modos de reconstrucción, es decir de construcción *actual*. A cada intento de reconstrucción del pasado (que es la suma de lo que se ha *ido* de una u otra forma), éste parece perderse más y más.

Sólo por la intuición de que la crítica envejece más rápidamente que la obra, aquel funcionario finlandés pedía una crítica desde su presente: así, la película de 1981 “rejuvenecería” al ser vista por nuevos ojos, o bien por aquellos capaces de ubicarla en un contexto “global” (y hacer esto del modo en que lo *estila* el presente). Al menos, el “lenguaje” de esa crítica sería más *reconocido* por los lectores contemporáneos (es decir, se le daría mayor seriedad si participaba de los más “modernos” métodos de consideración). No obstante, el funcionario que pedía “actualizar” los análisis, estaba muy consciente de que pronto habría otras modalidades críticas, otras lejanías temporales, otros cristales con que mirar, sin contar que la obra habría de aumentarse y circular a su modo por el tiempo (dicho de otra forma, estaba al tanto de que habría *otra modernidad*). El funcionario finlandés aceptaba también que todo es provisional, y prefería al menos las críticas que fueran *provisionales durante el mayor tiempo posible*.

Y es aquí en donde la anécdota se vuelve metáfora: “provisional” es sinónimo de efímero, fugaz, provisorio, fugitivo, momentáneo, precario, temporal, transitorio, y también de pasajero, de lo que “pasa pronto”. ¿Es otra cosa la modernidad que el contradictorio esfuerzo por *pasar lo menos pronto posible*, ser pasajero durante el mayor lapso practicable, extender la fugacidad, retener la fuga, alargar el momento, transitar con la mayor lentitud imaginable, moverse lo menos que se pueda? Lo provisional es lo “provisto por ahora, mientras se hacen arreglos permanentes”; por ello la modernidad desprecia tanto a las modernidades que la precedieron y a la vez actúa como si estuviera segura de que las modernidades venideras serán especialmente tolerantes con ella.

Y qué peculiar, qué contradictorio resulta ese comportamiento. Es como si cada modernidad, con

¹ Afortunadamente no se conoce la fecha precisa en que alguien usó este adagio por primera vez, porque la malicia de la modernidad bien podría hacer que se mordiera la cola y usarlo como una sentencia que dice más de su época que del fenómeno al que examina.

cada una de sus hechuras, enviara un mensaje a la siguiente modernidad apelando a su comprensión y tolerancia. Sin embargo, la modernidad A, que envía el mensaje a su sucesora, la modernidad B, sabe en lo profundo que esta última será tan tolerante como lo ha sido A respecto a las anteriores modernidades (y ellas con las precedentes): de ahí la incomodidad profunda de cada modernidad, que a fin de cuentas es angustia y hasta resentimiento y rencor anticipados. Cada época actúa como si estuviera segura de que ese mensaje *esta vez sí será recibido*, y que la época siguiente entenderá a su predecesora —y en más de un sentido, la perdonará—, pero a la vez, en el nivel de lo íntimo y callado, la detesta porque sabe que será tan inflexible como lo ha sido ella misma con su pretérito.

Aquel funcionario finlandés, eco de su modernidad, reconoce el envejecimiento de la crítica de épocas pasadas y tiene la convicción de que en el porvenir su actitud será comprendida, puesto que al aferrarse al presente “se acerca más” a la mirada del futuro (y está convencido de que ella lo comprenderá sólo porque también esa mirada habrá de ser provisional). Extraño juego: si pudiera existir un “arreglo permanente” en la crítica, una totalización de los significados, una inmutable tasa de valores, o si mágicamente este funcionario pudiera adivinar cuáles serán los *arreglos* de la siguiente modernidad —es decir, cómo serán vistas las películas de los Kaurismäki en el porvenir—, seguramente despreciaría también los modos de la crítica cinematográfica que le es contemporánea. (Y en gran medida pesa asimismo la incómoda sensación de que la obra, ajena a ese modo del envejecimiento, tendrá otros modos de permanencia traducidos en su mayoritario porcentaje impermeable a la crítica de cualquier periodo.)

En este ejemplo se trata apenas de dos décadas: ¿qué sucederá con mayores espacios temporales entre crítica y obra? Valorar el pasado con la tabla de significaciones del presente es confirmar aquella otra sentencia de Antonio Porchia: “El hombre lo juzga todo desde el minuto presente, sin comprender que sólo juzga un minuto: el minuto presente”.

La crítica recorre un camino gemelo al de la investigación: afortunadamente no el mismo camino. Mas la pregunta es vaso comunicante: ¿envejece la investigación de modo distinto al de la crítica, y al de la obra? Acaso la práctica del investigador envejece menos rápidamente si usa a la crítica no como una

profesión, un oficio o un acto de maquila, sino como una *actitud*: la del cuestionamiento, de la duda, de la aceptación del vértigo no como eventualidad sino como condición misma de todo *quest*.

3.

Si el cine es una mirada anterior al ojo, desmenuzarlo a través del método científico es un contrasentido; lo advierte Laura Mulvey cuando pide subvertir, si no es que destruir, las convenciones visuales y narrativas, y sustituirlas por técnicas de distanciamiento (buena clave, puesto que el distanciamiento-que-es-acercamiento resulta la esencia misma de la mirada filmica). Tampoco resulta procedente la consideración técnica del especialismo; bien lo entiende Jacques Rancière: “considerar el cine como revelador de una sociedad lo disuelve como objeto de estudio, lo reduce a mera ilustración sociológica y estética de un discurso cultural producido por una determinada sociedad”.

El investigador que se enfrente a tan colosal dilema requiere una actitud que comience ejerciendo una *crítica de la crítica*, y luego una *crítica de la investigación*. La conciencia aguda se nota cada vez más en los críticos; así, por ejemplo, Sergio de la Mora anticipa estas líneas en uno de sus textos: “Claro está que mis interpretaciones están determinadas por mi subjetividad, mi formación académica, el tiempo histórico en que vivo y los contextos en que he visto estas películas”, y Ana María López acepta valerosamente que “cada día nos damos cuenta de que aún no sabemos lo que creíamos saber y que las investigaciones deben empezar de cero” (lo dice en el contexto particular del cine cubano, pero bien puede aplicarse a todos los demás contextos)².

Los investigadores se dan cuenta de que en un siglo de cine no hay la “distancia necesaria” para juzgar tal proceso; parecen decirse: “otra cosa sería que el cine fuera tan antiguo como las artes plásticas”. Sin embargo, las más recientes actitudes de los amantes-buscadores del cine también se dan cuenta de que nunca existirá tal distancia, y de que un único misterio alienta tanto en lo más lejano como en lo más próximo. La actitud del investigador es la que debe cambiar, sobre todo cuando por fin nos demos cuenta de la falacia, la

² Todos estos textos citados se hallan incluidos en *Horizontes del segundo siglo*.

profunda contradicción implícita en el concepto “evolución” y en las historias “evolutivas” del cine. (No es este el momento de emprender la batalla contra el evolucionismo, pero es un tema que habrá de plantearse con todas sus aristas ante las búsquedas futuras del misterio del cine.) (Cf. González Dueñas, 2001)

Cualquier forma de la investigación está obligada a comenzar aceptando que el camino más largo es el más corto. En 1924 Marguerite Yourcenar decide reconstruir la vida del emperador Adriano; su investigación “de campo” consume alrededor de treinta años en la vida de la escritora. Varias veces abandona el proyecto: reconstruir una vida humana 18 siglos después, parece una empresa imposible. Sin embargo, cada vez descubre que no sólo no ha abandonado su empresa, sino que ese misterio creciente sigue incubándose aunque ella no lo perciba. La obra resultante es tan precisa como ese método; en *Memorias de Adriano*, Yourcenar escribe unas líneas que tocan de lleno a todo investigador en cualquier campo que desarrolle sus inquisiciones:

Todo se nos escapa, y todos, y hasta nosotros mismos. La vida de mi padre me es tan desconocida como la de Adriano. Mi propia existencia, si tuviera que escribirla, tendría que ser reconstruida desde fuera, penosamente, como la de otra persona; debería remitirme a ciertas cartas, a los recuerdos de otro, para fijar esas imágenes flotantes. No son más que muros en ruinas, paredes de sombra. Ingeniármelas para que las lagunas de nuestros textos, en lo que concierne a la vida de Adriano, coincidan con lo que hubieran podido ser sus propios olvidos (Yourcenar, 1977; 1997).

Marguerite Yourcenar enuncia las reglas del juego del retratista, que bien pueden extenderse al investigador cinematográfico, aquel que se enfrenta con estas densas paredes de sombra buscando no “resolver” el misterio sino entrar en él y verlo:

Las reglas del juego: aprenderlo todo, leerlo todo, informarse de todo, adaptar a nuestro fin los *Ejercicios* de Ignacio de Loyola o el método del asceta hindú que se esfuerza, a lo largo de los años, en visualizar con un poco más de exactitud la imagen que construye en su imaginación. Rastrear a través de millares de fichas la actualidad de los hechos; tratar de reintegrar a esos rostros de piedra su movilidad, su flexibilidad

viviente. Cuando dos textos, dos afirmaciones, dos ideas se oponen, esforzarse en conciliarlas más que en anular la una por medio de la otra; ver en ellas dos facetas diferentes, dos estados sucesivos del mismo hecho, una realidad convincente en tanto compleja, humana en tanto múltiple. Tratar de leer un texto del siglo II con los ojos, el alma y los sentimientos del siglo II; bañarlo en esa agua-madre que son los hechos contemporáneos; separar, si es posible, todas las ideas, todos los sentimientos acumulados en estratos sucesivos entre aquellas gentes y nosotros. Servirse, no obstante, prudentemente y a título de estudios preparativos, de las posibilidades de acercamiento o de comprobación, de perspectivas nuevas elaboradas poco a poco por tantos siglos o acontecimientos que nos separan de ese texto, de ese suceso, de ese hombre; utilizarlos de alguna manera como hitos en la ruta de regreso hacia un momento determinado en el tiempo. Deshacerse de las sombras que se llevan con uno mismo, impedir que el vaho de un aliento empañe la superficie del espejo; atender sólo a lo más duradero, a lo más esencial que hay en nosotros, en las emociones de los sentidos o en las operaciones del espíritu, como puntos de contacto con esos hombres que, como nosotros, comieron aceitunas, bebieron vino, se embadurnaron los dedos con miel, lucharon contra el viento despiadado y la lluvia enceguedora y buscaron en verano la sombra de un plátano y gozaron, pensaron, envejecieron y murieron.

Es todavía un proyecto la recuperación de la parte simultánea que ha sido excluida de la mirada colectiva para dar acento único a lo sucesivo. Sin embargo, ¿no es un proyecto el cine, es decir la mirada anterior al ojo? Un *proyecto*, no un hecho dado. Y a fin de cuentas, ¿no es esto también el hombre? 🐉

Bibliografía

- Burton-Carvajal, Julianne, Patricia Torres y Ángel Miquel (comp.) (1998). *Horizontes del segundo siglo*. México: Universidad de Guadalajara/IMCINE.
- González Dueñas, Daniel (2001). *Méliès: el alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine*. México: [iconos]. Col. Arte e Imagen.
- Yourcenar, Marguerite (1977). *Mémoires d'Hadrien* (1951). París: Gallimard (coll. Folio). [*Memorias de Adriano* (1997)]. Traducción de Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa.]